

*I.*

Im Gegensatz zu anderen visuellen Medien hatte die Plakatkunst eine für die Ziele der sowjetischen Kollektivierung und Industrialisierung einzigartige Qualifikation: Herstellungstempo und Verbreitungsmöglichkeiten waren ohnegleichen. Durch eine schnelle und unproblematische Vervielfältigung konnte das Plakat direkt auf politische und soziale Ereignisse reagieren. Die besondere Charakteristik der Plakatkunst der Jahre 1928-33 zeigt sich in der Anstrengung, dieselbe vom bloßen Informationsträger zum Identifikationsträger zu stilisieren. Mit der Verbildlichung von Machtansprüchen, der Verbreitung von Sollvorschriften, der Herausstellung neuer Ziele und der Konstitution gesellschaftlicher Heldenfiguren leisteten die Plakate einen unermüdlichen Beitrag zur Transformation der sowjetischen Gesellschaft. Inwieweit die zur Industrialisierungs- und Kollektivierungsproblematik entstandenen Plakatzyklen ein authentisches Bild der gesellschaftlichen Entwicklung aufzeigen oder aber einem staatlichen Wunschdenken folgen, wird anhand des geschichtlichen Kontextes zu ermitteln versucht.

*II.*

Im folgenden möchte ich die Vorgeschichte des Ersten Fünfjahresplans und seine offizielle Einführung zu Beginn des Jahres 1928 darstellen, um dann ausgewählte Plakatbeispiele aus den Jahren 1928-33 vor dem Hintergrund der politischen Entwicklung diskutieren zu können. Die Charakteristik der sowjetischen Kulturpolitik und die Entwicklung der Plakatkunst schließen sich an.

Bereits vier Jahre vor dem Ersten Fünfjahresplan wurden Debatten über die Diskrepanz von Wirklichkeit und Möglichkeit industrieller Produktion geführt und auf dem 14. Parteitag der KPdSU im Dezember 1925 die Notwendigkeit einer raschen Industrialisierung betont. Zwei Jahre später, auf dem 15. Parteitag im Dezember 1927, wurde der Erste Fünfjahresplan ausgearbeitet und verabschiedet. Auf die Forderung nach einer schnellen Industrialisierung mit Betonung des Kapitalgütersektors hatte Lenin zuvor durch die Einführung der Neuen Ökonomischen Politik, einer Kombination von planwirtschaftlicher Organisationsstruktur in den Schlüsselindustrien<sup>1</sup> und privatwirtschaftlichen Elementen im übrigen Wirtschaftsleben, zu reagieren versucht. Doch verbleibende konjunkturelle Krisen führten Ende der zwanziger Jahre zu einem radikalen Kurswechsel und einem großen Experiment für die sowjetische Bevölkerung. Mit der Einführung des Ersten Fünfjahresplans, der auf dem 15. Parteitag 1928 verabschiedet wurde, konstituierten sich Industrialisierungs- und Kollektivierungskampagnen mit den Schlagworten Planwirtschaft und Bodenreform. In der Folgezeit begann eine gigantische Industrialisierungs- und Kollektivierungskampagne, unterstützt durch die staatliche Institution GOSPLAN, welche die gesamte Wirtschaftsplanung zentralisierte und jegliche Form privater und

marktwirtschaftlicher Initiative abschaffte. Um die wechselseitigen Beziehungen zwischen Industrie und Landwirtschaft auf eine neue Grundlage stellen zu können, wurden die Kollektivhöfe verpflichtet, sich zu leistungsstarken Betrieben zu entwickeln. Der 16. Parteitag im Juni/Juli 1930 folgte mit einem Programm für die »Offensive des Sozialismus auf ganzer Front«, durch das die verschiedenen kulturellen, politischen und ökonomischen Sektoren neu definiert werden sollten.<sup>2</sup> Während die Klagen über den erschreckend niedrigen technologischen Stand großer Bereiche der sowjetischen Wirtschaft dazu führten, daß die Elektrifizierungs- und Rationalisierungspläne zunächst begeistert aufgenommen wurden<sup>3</sup>, stieß die seit dem Sommer 1928 forcierte Umstrukturierung der Kleinbetriebe in Kolchosen auf direkten Widerstand in der ländlichen Bevölkerung. Diese reagierte auf die am 15. Dezember 1928 von der Regierung verabschiedete Verordnung, welche die Vorzugsbehandlung aller ländlichen Kollektive und ein Verbot neuer konsolidierter Einzelbauernhöfe vorsah, mit großem Protest, der als Ausdruck ihrer Befürchtung zu verstehen ist, daß durch die zentrale Verwaltung der landwirtschaftlichen Betriebe und die Einrichtung staatlicher Maschinen-Traktoren-Stationen (MTS) die dörflichen Strukturen zerstört und die Autarkie der selbständig wirtschaftenden Familien unterwandert würde. Um den Widerstand zu brechen und die Leitung der landwirtschaftlichen Produktion in einem einheitlichen Unionszentrum konzentriert zu wissen, wurde beschlossen, ein zentrales Volkskommissariat für die Landwirtschaft der UdSSR zu bilden.<sup>4</sup>

Der staatliche Kollektivierungstaumel, der sich in der Zielsetzung manifestierte, ganze Republiken kollektivieren zu wollen, wurde über das plakative Medium verheißungsvoll inszeniert. Die »2 Giganten« von Gerasimovic (Abb. 1) symbolisieren diesen Kollektivierungsmythos. Von einer schematisiert dargestellten Landkarte der Sowjetunion verweisen die Insignien der Bodenreform (Traktor und Mähdreher) auf das neue ökonomische Konzept. Die Landkarte apostrophiert einen Teilbereich Sibiriens und des Kaukasus, zweier regionaler Giganten. Die auf ihr verzeichneten Punkte verweisen auf die einzelnen Städte beider Regionen, die in ein Kollektivierungsprogramm eingebunden sind. Da der erste Schritt zu einer flächendeckenden Kollektivierung die konzentrierte Kollektivierung einzelner Bezirke war, mußten einige Gebiete der UdSSR für ein Schnellkollektivierungsmodell erhalten.<sup>5</sup> In metonymischer Verdopplung läßt sich der Titel des Plakates auch auf die beiden landwirtschaftlichen Maschinen im Bildvordergrund übertragen. Als Giganten ihrer Zeit galten sie zugleich auch als Garanten des Erfolges.

Während die Landbevölkerung die Reglementierung in den Großkolchosen als neue Form der Leibeigenschaft empfand, sah der Staat die Kolchose als »Übergang zur großen kollektivierten landwirtschaftlichen Fabrik«<sup>6</sup>, in der die einzelnen Kolchosen zu Unterabteilungen der Agrar-Industrie-Kombinate zusammengefaßt werden sollten.

Das 1933 von Lecht entworfene Plakat »Der Kampf für Kultur im Dorf. Bäuerin, werde Initiatorin der Kollektivierung. Die Kollektivierung ist für die Bäuerin ein Weg zur Selbständigkeit« (Abb. 2) preist den gesellschaftlichen Transformationsprozeß als Zivilisationsprozeß. Im Mittelpunkt des Plakates befindet sich eine Landfrau, die mit ausladender Gestik auf die Textabschnitte im Plakat verweist und deren Physiognomie von einem Kreismodell aureolenartig umfungen wird. Durch Statistiken wird auf Erfolge der Kollektivierung im Plakat verwiesen.

1 Gerasimovic, 2 Giganten (1930).

Abbildung siehe Printausgabe

Abbildung siehe Printausgabe

2 Lecht, Der Kampf für Kultur im Dorf. Bäuerin, werde Initiatorin der Kollektivierung. Die Kollektivierung ist für die Bäuerin ein Weg zur Selbständigkeit (1933).

In zahlreichen Plakaten, die vorrangig an die Frau adressiert sind, werden große wirtschaftliche Erfolge, bessere Ernten und Wohlstand für die gesamte Bevölkerung versprochen. Da die Kolchosgemeinschaft jedoch keinen Ersatz für die sich selbst verwaltende Großfamilie darstellte, stand das Kollektivierungsmodell dem russischen Familienmodell zunächst unversöhnlich gegenüber.<sup>7</sup>

### III.

Weil die kollektivierte Landwirtschaft nur noch mit Hilfe eines ständig expandierenden Verwaltungsapparates in Gang zu halten war, wurden Arbeitskräfte aus der Stadt auf das Land entsandt. Die Bemühungen der Partei, dem Land genügend Arbeitskräfte zur Verfügung zu stellen, endeten in einer pausenlosen Verschickung von städtischen Arbeitern aufs Land und in einer zeitlich versetzten Abkommandierung der ländlichen Bevölkerung in industrielle Zentren. Es wurde geschätzt, daß zur Abwicklung der gesamten Kollektivierungskampagne eine städtische Delegation von 25000 Arbeitern aufs Land geschickt werden mußte. Diese Delegation sollte den neuen mobilen Kader repräsentieren, der die Belange aus Moskau in den entlegenen Regionen der Sowjetunion zu vertreten hatte und die Kontrolle über die praktische Umsetzung gewinnen sollte.<sup>8</sup> Tatsächlich erwies sich diese mobile Arbeitstruppe jedoch schon bald als Farce, inadäquat für die tatsächliche Lage am Ort und den Zustand der Unruhe nur noch verstärkend. Es mußte festgestellt werden, daß sich die von der Partei erwarteten Erfolgsprognosen nicht realisieren ließen und daß die Detailplanungen unzulänglich waren. Obwohl sich das Kollektivierungsmodell in den ersten Jahren als äußerst kontraproduktiv erwies, wurde am 2. August 1931 vom Zentralkomitee bilanziert, »daß die Kollektivierung dem Grunde nach vollständig sei im Nordkaukasus-Gebiet sowie in der Ukraine; ferner im Ural-Gebiet und an der Unteren und Mittleren Wolga.«<sup>9</sup>

Mit zunehmender Konzentration auf die Industrialisierung in den Städten wurden die auf das Land geschickten Kader wieder zurückgerufen und durch entsprechende Kampagnen erwerbslos gewordene Landarbeiter als zusätzliches Arbeitspotential für die Industrie geworben.<sup>10</sup> Die wachsende organisierte Anwerbung hatte eine bäuerliche Migration in die Industriezentren zur Folge, die große Probleme aufwarf, da sich die hohe Analphabetenrate der ländlichen Bevölkerung als ein Hindernis für den städtischen Integrationsprozeß erwies.

Im Kontext der Mobilisierung aller Arbeitskräfte besaßen die an die Frauen gerichteten Plakate einen besonderen Stellenwert, weil sich die weibliche Arbeitskraft als wichtige Stütze des Produktionsprozesses erwies. Hierbei wurde ein Idealtyp Frau entworfen, selbstsicher an der Seite männlicher Kollegen agierend und aufmerksam in der Erlernung neuer Tätigkeiten. Häufig findet sich das Motiv einer Frau, die durch ältere Mitarbeiter an ihrem Arbeitsplatz angeleitet wird. Diese Darstellung entstammt der Meister-Lehrling-Typologie, durch die das Ideal einer harmonischen Zusammenarbeit und kollegialen Wissensvermittlung transferiert werden konnte. Wir finden diese Typologie in dem Plakat von Bri-Bejn (Abb. 3). Ein älterer Produktionsarbeiter kontrolliert die Arbeit seiner jungen Mitarbeiterin an der Werkbank. Die Frau trägt ein rotes Kopftuch, das zum Symbol der Delegiertenbewegung wurde.

Abbildung siehe Printausgabe

Abbildung siehe Printausgabe

3 Bri-Bejn, Übergeben wir den jungen Arbeitern die Erfahrung der alten Produktionsarbeiter (1933).

4 Anonym, Machen wir aus den Schulen zur Beseitigung des Analphabetismus Schulen, in denen Kader mit vielseitiger Qualifikation ausgebildet werden (1931).

Eine berufliche Integration von Frauen ist auch das Thema des im Auftrag von Ogiz-Izogiz<sup>11</sup> entstandenen Plakates mit dem Titel »Machen wir aus den Schulen zur Beseitigung des Analphabetismus Schulen, in denen Kader mit vielseitiger Qualifikation ausgebildet werden« (Abb. 4). Hier werden die figurativen Einzelbilder zu einem Programmbild zusammengefaßt, in dem die Notwendigkeit der Aneignung von Fachwissen betont wird. Die berufliche Qualifikation wird auf zwei Ebenen präsentiert, der theoretischen Weiterbildung und der praktischen Ausbildung. Das Buch und die lesende Frau sind Sinnbilder einer Bekämpfung des Analphabetismus, und der Zirkel steht als Ikon für Planung und Konstruktion.

#### IV.

Die mit der Industrialisierung korrespondierende Technisierung der Betriebe schuf neue Berufsfelder, in denen die Notwendigkeit von Konstruktion, Planung und Präzision in der Herstellung industrieller Güter die Ausbildung qualifizierter Facharbeiter erforderte. Insbesondere die Jahre 1931-33 waren durch die gesellschaftlichen Bemühungen bestimmt, eine »neue« sozialistisch-technische Intelligenz auszubilden. Dies führte zu einer motivischen Verlagerung in den Bildmedien. Die Heroik von Tatkraft und Bewegung wurde von Bildern der Ruhe und Statik abgelöst. Während die ersten zwei Jahre bis 1930 noch motivisch von dem »Riesen Proletariat« – der ins Mythische verklärten Kraft proletarischer Arbeiter – geprägt waren, löste 1931 die

Forderung nach mehr Qualität das Ideal der Quantität ab. Infolgedessen wurde die Darstellung des »Athleten« der Industrialisierung in den Jahren 1931-33 allmählich durch das Bild des Ingenieurs verdrängt. Der technische Nachwuchskader ersetzte nun bildmotivisch das zuvor sehr beliebte Sujet der Stoßarbeiterbrigaden.<sup>12</sup> Hierbei läßt sich die Ablösung der ersten Generation von Arbeitern durch eine zweite Generation beobachten. Dieser zweiten, neuen Generation gelingt es, die Ideale Lenins und die Forderungen Stalins zu vereinen. Gaßner und Gillen untersuchten das »Zwitterwesen« dieser neuen Sowjetintelligenz und stellten fest, daß die ideologische und technische Qualifizierung in einer polytechnischen Bildung zusammenfloß, die bildlich mittels der Attribute Lenin-Buch und Planungswerkzeug symbolisiert werden konnte (vgl. Abb. 4).<sup>13</sup>

Ein Leitthema der politischen Plakatkunst während des Ersten Fünfjahresplans war die Präsentation von Erfolgen. Besonders beliebte Instrumentarien, um erreichte oder noch zu erreichende Ziele zu veranschaulichen, waren Tabellen, Statistiken und Gegenüberstellungen von einst und jetzt. In der Zeitschrift »UdSSR im Bau«, deren Adressat die sowjetische Bevölkerung war, wurde der Mythos eines produktionstechnischen Neubeginns kultiviert. Dieser Mythos hatte ein beliebtes Motiv: den am Ostrand des Urals von Ingenieuren in den dreißiger Jahren geschaffenen Standort Magnitogorsk, einen der größten Industriekomplexe der Welt, dessen Kathedralen aus Eisen und Stahl einen Beweis für den Sieg über das bäuerliche Rußland darstellen sollten.<sup>14</sup>

Als die Wirtschaftspresse von der Möglichkeit sprach, die Zielvorgaben in vier Jahren erreichen zu können, war der Slogan geboren: Das Kürzel lautete 5 in 4. Die hierdurch eingeführte Perspektive einer Verkürzung der Planzeit wurde durch euphorische Prognosen immer weiter verfolgt. Das 1931 entstandene Plakat von Guminer (Abb. 5) greift dieses Thema durch die mathematische Gleichung  $2 + 2 = 5$  auf. Die in roten Pfeilen angegebenen Jahreszahlen stellen den Zeitraum dar, in dem sich die Wirtschaftspresse eine Erfüllung der Ziele erhoffte (1. Pfeil=1929-30/ 2. Pfeil=1931-32). Ein erläuternder Text wird der Zeitrechnung beigefügt: » $2 + 2$  (plus der Enthusiasmus der Arbeiter) = 5. Die Arithmetik des (nächsten) Industrie-Finanz-Plans.«

Das letzte exemplarisch ausgewählte Plakat, bei dem Künstler/in und Auftraggeber/in unbekannt blieben, stellt die gesellschaftliche Entwicklung in der Zeitspanne von 1913 bis 1932 vor. Es trägt den Titel »Die Arbeit im Fünfjahresplan« (Abb. 6). Hier wird mit dem Mittel der kontrastiven Abgrenzung Fortschritt dargestellt: Während die arbeitende Bevölkerung 1913 noch schweren körperlichen Belastungen ausgesetzt war, werden die Arbeiter 1932 durch die sie umgebende Technik sichtlich entlastet. Der abgebildete Arbeiter kann aufrecht an der Maschine stehen, während sein Vorgänger noch in gebückter Stellung mühsam seine Arbeit verrichten mußte. Dem sorgenvollen Antlitz des Mannes von 1913 wird in wirkungsvoller Kontrastierung ein zufriedener und selbstbewußter wirkender Arbeiter der Gegenwart gegenübergestellt. Statistische Modelle im unteren Bildfeld sollen die wirtschaftlichen Erfolge belegen. Sie sind Teil eines inszenierten Erfolgskurses, der sich aus Meldungen von Rekordleistungen zusammensetzte.

Abbildung siehe Printausgabe

Abbildung siehe Printausgabe

5 Guminer, 2 + 2 (plus der Enthusiasmus der Arbeiter)  
= 5. Die Arithmetik des (nächsten) Industrie-Finanz-  
Plans (1931).

6 Anonym, Die Arbeit im Fünfjahresplan (1933).

V.

Maßnahmen zur staatlichen Steuerung der Kunst- und Kulturpolitik: Aufgrund eines Beschlusses des Sovnarkom (Rat der Volkskommissare) wurden am 15. Juli 1929 erstmals Delegationen von Künstlern/innen in die Kolchosen und Fabriken geschickt, um den sozialistischen Aufbau in seinen Einzelheiten anschaulich darzustellen. Dabei wurde immer wieder betont, daß »das Ziel [...] nicht die Erfüllung eines individuellen Auftrags, nicht die Übereinstimmung mit dem individuellen Geschmack, nicht Ausdruck der inneren Welt des Künstlers [ist]. Das Ziel sind die konkreten Bedürfnisse und die gesamten ideologischen Aufgaben der Klasse.«<sup>15</sup> Eine organisierte Zusammenarbeit zwischen einzelnen Künstlergruppen und der Partei zeichnete sich bereits 1928 ab. Die Gruppe OKTJABR<sup>16</sup> verfaßte ein Programm, in dem es heißt: »Die Künstlervereinigung OKTJABR erkennt an, daß Organisiertheit, Planmäßigkeit und Kollektivismus die Grundprinzipien des neuen ökonomischen und kulturellen Aufbaus im Lande der proletarischen Diktatur sind.«<sup>17</sup> In den folgenden Jahren gab es verschiedene Organisationen, deren Künstler/innen mit Pinsel und Palette an die Industrie- und Kolchosfront zogen und ihre künstlerischen Ergebnisse in Wanderausstellungen der sowjetischen Bevölkerung präsentierten. Bekannt wurden die seit 1931 bestehende Vereinigung der RAPKh (Russische Assoziation proletarischer Künstler) und die seit 1929 bestehende kooperative Genossenschaft »Der Künstler und der soziale Auftrag«.<sup>18</sup> Am 23. April 1932 wurde dann vom Zentralkomitee der Kommunistischen Partei der entscheidende Beschluß gefaßt, al-

le freien Künstlervereinigungen aufzulösen und die gesamte sowjetische Kulturarbeit der Parteiführung zu unterwerfen. Fortan sollte die Kunst einem verpflichtenden Ideensystem huldigen und »von der Darstellung des Lebens zu seiner Umgestaltung im Rahmen eines totalen ästhetisch-politischen Plans übergehen.«<sup>19</sup> In einer Dokumentensammlung zum ersten Allunionskongreß der Sowjetschriftsteller stößt man auf eine Klausel, in der die Steuerung der künstlerischen Produktion und die Indienstnahme der Kunst durch die Politik transparent gemacht sind: »Der sozialistische Realismus fordert vom Künstler eine wahrheitsgetreue, historisch-konkrete Darstellung der Wirklichkeit in ihrer revolutionären Entwicklung. Wahrheitstreue und historische Konkretheit der künstlerischen Darstellung muß mit den Aufgaben der ideologischen Umgestaltung und Erziehung der Werktätigen im Geiste des Sozialismus verbunden werden.«<sup>20</sup> Die Künstler/innen sollten Bilderreihen und Plakatserien in einer vorher durchdachten Ordnung anfertigen, welche die Etappen und Errungenschaften des Fünfjahresplans festhalten mußten. Durch entsprechende Zensurmaßnahmen und staatliche Auftragsvergabe wurde einem stalinistischen Weltbild zum Ausdruck verholphen. Für die Plakatkunst galt, daß jedes Exemplar seit 1931 dem IZOGIZ mindestens zur zweimaligen Abnahme vorgelegt werden mußte. Verpflichtend war die offizielle Abnahme nach dem anfänglichen Entwurf und nach der Endmontage. Hierdurch war eine Kontrolle über die Motivwahl und eine Einflußnahme auf die jeweilige Darstellungsweise gewährleistet.<sup>21</sup> Infolge dessen wurde die freie Kunst zu einer konterrevolutionären Tätigkeit, so daß die Künstler/innen vereinsamen mußten, die nicht in einem Betrieb oder für einen Betrieb arbeiten durften.<sup>22</sup> Zwei Ausstellungen, die 1932 in Moskau stattfanden, verdeutlichen, daß der Prüfstein für die Kunst nicht mehr die gesellschaftliche Wirklichkeit sein konnte. Die Ausstellung in der Tretjakow-Galerie zu dem Thema »Das Plakat im Dienst am Fünfjahresplan« korrespondierte mit der Ausstellung im Historischen Museum zu dem Thema »Der Klassenfeind der UdSSR«.

## VI.

Welche künstlerischen Vorstufen führten zur Herausbildung der sowjetischen Plakatkunst? Anfang des 18. Jahrhunderts bildete sich die volkstümliche Kunstform des »lubok«<sup>23</sup>, eines russischen Volksbilderbogens, heraus. Die Bildgeschichten lieferten durch ihre Typisierung der Figuren und ihre formale und koloristische Gestaltung Anregungen für die spätere Plakatkunst. Dies zeigt sich besonders in der Herstellung der ROSTA-Fenster der Jahre 1919-22. Hinter dieser Bezeichnung verbergen sich Großplakate mit politischen und militärischen Tagesthemen, die durch die Russische Telegraphen-Agentur (abgekürzt ROSTA) herausgebracht wurden. In einem künstlerischen Produktionskollektiv, unter der Leitung von Majakovskij, wurden über 1600 Plakate herausgegeben.<sup>24</sup> Die ersten Plakate hingen in den Schaufenstern leerstehender Läden, woher das seiner ursprünglichen Bedeutung bald verlustige Wort Fenster stammt. Im späteren Produktionsverlauf wurden Bahnhöfe, Agitationslokale und Kasernen als Ausstellungsorte hinzugezogen. Die ersten Plakatfenster wurden ohne Wiederholung individuell für jedes Schaufenster hergestellt, erfolgreiche Plakate später vervielfältigt. Als die Bedeutung des Reklameplakates wuchs, gründete Majakovskij 1923 im Anschluß an das ROSTA-Kollektiv das Kol-

lektiv »Agitreklame«, das die Plakatproduktion der NÖP-Zeit<sup>25</sup> weitgehend bestimmte.<sup>26</sup> In den Jahren 1926/27 kam es zu einer Reorganisation der VChUTEMAS<sup>27</sup> und es entstanden erste Arbeiten, die sich an den Bedürfnissen und Produktionstechniken der Industrie orientieren. Durch einen obligatorischen Unterrichtsanteil an politischer Bildung, in dem die Grundkenntnisse der kommunistischen Weltanschauung vermittelt werden sollten, wurde die Kunst nicht nur in den Dienst der Produktion gestellt, sondern auch zunehmend für die politische Kursrichtung funktionalisiert.

## VII.

Wie läßt sich die Bedeutung des politischen Plakates der Jahre 1928-33 erklären?

Die Plakatkunst zum Ersten Fünfjahresplan wurde als Informationsträger deshalb so attraktiv, weil ihre hohe Effektivität eines verhältnismäßig geringen Aufwandes bedurfte. Mit ihr fand sich ein aktuelles, die Phasen des industriellen Aufbaus begleitendes Medium. Das »Teleskopieren einer ganzen Kette von Ideen in ein prägnantes Bild«<sup>28</sup> wurde an die Reduktion des Textes auf eine zentrale Aussage hin gebunden, da der begrenzte Raum der Plakatfläche einen knappen, klaren und schlagwortartigen Satzbau forderte. Da das einzelne Exemplar in seiner Wirkung minimiert war, wurde ihm mittels einer seriellen Hängung und inhaltlichen Ergänzung durch andere Plakate die nötige Präsenz verliehen. Auf diese Weise konnten die Plakatzyklen, die in der Anfangsphase unterstützend in anderen Propagandakampagnen eingesetzt wurden, im Laufe der Zeit eine aktionstragende Bedeutung erlangen.

Eine ähnliche Entwicklung läßt sich im fotografischen Medium verfolgen. Rosalinde Sartorti<sup>29</sup> untersuchte den Einfluß der Industrialisierung auf die sowjetische Pressefotografie anhand von Fotodokumentationen der Pravda aus den Jahren 1925-33 und kam zu dem Schluß, daß die Überführung der Fotografie von einer ästhetischen Kategorie in eine utilitaristische sich als ein Hauptanliegen herausbildete. Die Fotografien wurden in Artikelserien eingebunden, aus denen als klare Zielsetzung hervorging, daß es die »Aufgabe der proletarischen Fotografie [sei], der ganzen Welt die konkreten Erfolge des Sozialismus zu erzählen und zu zeigen.«<sup>30</sup> Als es 1928 zu einem Zusammenschluß der Arbeiter- und Bauernkorrespondentenbewegung mit der Fotokorrespondentenbewegung kam, entstanden zahlreiche Fotoserien zur Kollektivierung und Industrialisierung, deren Dialektik auf eine Konfrontation von »früher und heute« reduziert wurde. Sartorti stellt in ihrer Untersuchung einen systematischen Abbau des bildlichen Informationsgehaltes fest, der in einer nahezu völligen Aussparung gesellschaftlicher Realität zu Beginn des Jahres 1931 gipfelte. Zugleich wurde die motivische Verknüpfung von technischem Fortschritt und gesellschaftlichem Wohlbefinden zur programmatischen Aussage für das Jahr 1931. Zusätzlich zu den Fotoserien der Pravda informierte die Zeitschrift »Sovetskoe foto« über die Fotokorrespondentenbewegung und deren Ziele. Zur Gewinnung einer breiteren Öffentlichkeit wurden auf den Plätzen und Straßen der Großstadt spezielle Foto-Agit-Vitrinen aufgestellt. Die in diesen Schaukästen wöchentlich wechselnden Fotoreportagen sollten die Illusion einer »first-hand-experience« vermitteln. Weil sich das fotografische Medium ebenfalls vorzüglich dazu eignete auf Entwicklungsprozesse innerhalb der Industrialisierung und Kollektivierung kurzfristig zu reagie-

ren, lassen sich in der Darstellung des gesellschaftlichen Transformationsprozesses gewisse Parallelen zur Plakatkunst herausarbeiten. Das Tempo des sozialistischen Aufbaus der Jahre 1928 bis 1933 wurde durch eine Vielzahl von Plakat- und Fotoserien verheißungsvoll inszeniert.

## Anmerkungen

- 1 Die für die wirtschaftliche Situation eines Landes zentralen Industriezweige, wie z.B. Metall und Kohle.
- 2 Vgl. Hans Wassmund: *Die gescheiterte Utopie. Aufstieg und Fall der UdSSR*, München 1993, S. 155.
- 3 Vgl. Alexander Erlich: *Die sowjetische Industrialisierungsdebatte 1924-28*, Wien 1971, S. 140.
- 4 Vgl. Richard Lorenz: *Sozialgeschichte der Sowjetunion 1917-1945*, Frankfurt a.M. 1976, S. 188. Einen Überblick geben auch Gernot Erler und Walter Süß: *Stalinismus. Probleme der Sowjetgesellschaft zwischen Kollektivierung und Weltkrieg*, Frankfurt a.M. 1982.
- 5 Für das Choper-Gebiet am unteren Don gab es einen 1929 ausgearbeiteten Plan, der eine sozialistische Agrostadt beschreibt, die als Pilotmodell für das ganze Land dienen sollte. Vgl. James R. Millar: *Mass Collectivization and the Contribution of Soviet Agriculture to the First Five-Year Plan. A Review Article*, In: *Slavic Review* 33, Dez. 1974, p. 750-766.
- 6 Dieser Ausdruck tauchte erstmals in der *Pravda* vom 7. Nov. 1929 auf.
- 7 Vgl. Lynne Viola: *Babi' Bunty and Peasant Women's Protest during Collectivization*, In: *Russian Peasant Women*, hrsg. v. Beatrice Farnsworth und Lynne Viola, N.Y./Oxford 1992, S. 190.
- 8 Vgl. Lynne Viola: *The Best Sons of the Fatherland: Workers in the Vanguard of Collectivization*, N.Y./Oxford 1987, S. 6.
- 9 Robert Conquest: *Ernte des Todes. Stalins Holocaust in der Ukraine 1929-33*, München 1988, S. 207.
- 10 Vgl. R. W. Davies: *The Industrialization of Soviet Russia*, 2 Bde. London 1980.
- 11 Ogiz ist eine Abkürzung für die Vereinigung der staatlichen Verlage. Izogiz ist die Abkürzung für den Staatsverlag für bildende Kunst. Die Zusammenführung beider Institutionen sollte den staatlichen Auftraggeber besonders hervorheben.
- 12 Die Stoßarbeiterbewegung stellte den Anfang eines sozialistischen Wettbewerbskonzeptes dar. Zur Erledigung besonders dringlicher Produktionsarbeiten stellten die Betriebsorganisationen spezielle Brigaden zusammen, deren Arbeiter sich durch besonderen Arbeitseinsatz ausgezeichnet hatten und mit einer zusätzlichen finanziellen Vergütung rechnen konnten. Mit der Änderung des Einheitslohnes wollten die Betriebsräte einen internen Wettbewerb unter den Arbeitern initiieren. Die Förderung von Spitzenleistungen sollte jedoch vor allem dem zunehmenden Motivationsverlust der Arbeiter Einhalt gebieten und die Strukturierung und Kontrollierung der Arbeiterschaft gewährleisten. Hier zeigt sich eine äußerst geschickte Kopplung von Planungs- und Machtakkumulation. Vgl. Hiroaki Kuromiya: *Stalin's Industrial Revolution: Politics and Workers 1928-32*, Cambridge 1988.
- 13 Vgl. Hubertus Gaßner und Eckhart Gillen: *Vom Utopischen Ordnungsentwurf zur Versöhnungsideologie im ästhetischen Schein. Beispiele sowjet. Kunst zwischen dem 1. Fünfjahresplan und der Verfassungskampagne 1936/37*, in: *Agitation zum Glück. Sowjetische Kunst der Stalinzeit*, Ausst.-Kat., Kassel 1993, S. 31. Vgl. auch Kendall E. Bailes: *Technology and Society under Lenin and Stalin. Origins of the Soviet Technical Intelligentsia 1917-1941*, Princeton 1978. – Gabriele Gorzka: *Revolutionszeit und Machterhalt: Die sozialen Träger des Stalinismus*, In: Robert Maier und Antonio Peter: *Die Sowjetunion im Zeichen des Stalinismus*, Köln 1991, S. 11-33.
- 14 Vgl. Karl Schlögel: »Es werde Stadt!«, in:

- »Die Zeit«, 18. März 1994, S. 57/58.
- 15 Hubertus Gaßner und Eckhart Gillen: Zwischen Revolutionskunst und Sozialistischem Realismus. Dokumente und Kommentare, Kunstdebatten in der Sowjetunion von 1917 bis 1934, Köln 1979, S. 187.
  - 16 1928 gegründete Gruppe, die zum Wegbereiter der Plakat- und Produktgestaltung wurde.
  - 17 Gaßner und Gillen (wie Anm. 15), S. 182.
  - 18 Vgl. Gaßner und Gillen (wie Anm. 15), S. 409.
  - 19 Boris Groys, Gesamtkunst Stalin. Die gespaltene Kultur der Sowjetunion, München/Wien 1988, S. 42/43. Vgl. auch Sheila Fitzpatrick: Cultural Revolution in Russia 1928-31, London 1978 und dies.: The Russian Revolution 1917-1932, Oxford 1982.
  - 20 Sozialistische Realismuskonzeptionen. Dokumente zum 1. Allunionskongreß der Sowjetschriftsteller, hrsg. v. H.-J. Schmitt und G. Schramm, Frankfurt a.M. 1974, S. 390.
  - 21 Vgl. Hubertus Gaßner: Aspekte der Fotomontage, In: Ausst.-Kat. Gustav Klucis, Kassel 1991, S. 195.
  - 22 Vgl. Jurij Jelagin: Kunst und Künstler im Sowjetstaat, Frankfurt a.M. 1961.
  - 23 »lubok« ist die russische Bezeichnung für eine Platte aus harter Baumrinde, die als Ausgangsmaterial für die Anfertigung von Holzschnitten verwendet wurde. Der Name der Platte ist auf die Bilderfolgen übergegangen, die aus diesem Material hergestellt wurden.
  - 24 Vgl. Klaus Waschik: Seht her Genossen! Plakate aus der Sowjetunion, Dortmund 1982, S. 201.
  - 25 Neue Ökonomische Politik.
  - 26 Vgl. W. Lyachow: Das sowjetische Reklamplakat, Moskau 1972.
  - 27 Moskauer Kunststätten. Vgl. Hubertus Gaßner: In den VCHUTEMAS, In: Gustav Klucis, Ausst.-Kat., Kassel 1991, S. 131-149.
  - 28 E. H. Gombrich, Das Arsenal des Karikaturisten, in: ders.: Meditationen über ein Steckenpferd, Wien 1963, S. 130.
  - 29 Rosalinde Sartori, Pressefotografie und Industrialisierung in der Sowjetunion. Die Pravda 1925-1933, Berlin (W) 1981, S. 167.
  - 30 Pravda, 24. Oktober 1931.

### Weiterführende Literatur

Als Nachschlagewerk geeignet: Sheila Fitzpatrick und Lynne Viola (Hg): A Researcher's Guide to Sources on Soviet Social History in the 1930s, N.Y./London 1990.

Zur Kunst- und Kulturpolitik:

H.-J. Drengenberg: Die sowjetische Politik auf dem Gebiet der bildenden Kunst von 1917 bis 1934, Berlin/W. 1972.

Oskar Anweiler und Karl-Heinz Ruffmann: Kulturpolitik der Sowjetunion, Stuttgart 1973. Eberhard Knödler-Bunte und Gernot Erlert: Kultur und Kulturrevolution der Sowjetunion, Berlin/W. 1978.

Hans Günther: The culture of the Stalin period, London 1990.

Zur Forschungslage im Überblick: Hans Günther: Verordneter oder gewachsener Kanon? Zu einigen neueren Arbeiten über die Kultur der Stalinzeit, In: Wiener Slawistischer Almanach, Bd. 17, 1986, S. 305-329.

### Bildnachweis

Die Abbildungen entstammen der Plakatsammlung des Museums für Gestaltung, Zürich. Für die freundliche Genehmigung zum Abdruck möchte ich mich bedanken.